CINEGRAF



ELIZABETH ALLAN
un retrato de Hurrell

Para la mujer
moderna
un polvo
moderno



polvo
CAJA·MARFIL

Creación 1936

ROGER & GALLET



comedor
de la casa
arenales 3773
proyecto del
ing. oscar l. lópez

muebles contemporáneos

artefactos para iluminación

joselevich
hnos. y cia

sarmiento 835 buenos aires


GIN GILBEY
Es transparente
como el Cristal
W.&A.Gilbey Ltd
GILBEY'S
LONDON
DRY GIN
Each bottle contains 1000 Cms.³ neto
INDUSTRIA ARGENTINA
Guaranteed
by
W&AGilbey
LONDON
GILBEY
Que otro Gin es cristalino como este?

CINEGRAF

Año IV Abril, 1936 Nº 48

DIRECTOR: CARLOS ALBERTO PESSANO



PRIMER PLANO

EL cinematógrafo ha venido acompañando los últimos treinta años del mundo en forma cada vez más absorbente. El mundo debió acostumbrarse al cine y el cine, en un momento avanzado de su conquista, debió acostumbrarse al diálogo. Los oídos de su público tuvieron que habituarse al idioma extraño que se habla desde las usinas donde se fabrican las películas. Sabemos cuánto costó ir aceptando ese espectáculo que se hacía completo solamente para los poliglotas. Primero fué el temor, luego el asombro ante el primer sonido que esas sombras, mudas hasta entonces, iban a emitir. ¿Quién no recuerda el escalofriante grito final de Emil Jannings en "Alta traición", cuando el sonoro sorprendió el rodaje al final ya? ¿Quién no tiene presente esa sensación del estreno de "Anna Christie" cuando Greta Garbo dejó escuchar esa voz mate, bronca casi, tan lejana como lejano era su rostro? Nos pesaba la impotencia de saber "todo" lo que pasaba, de tener "cicerones" que traducían lo que juzgaban, ellos, imprescindible. Una vez, en el Gaumont, la pantalla que reflejaba la imagen blanca de Ann Harding dejó escapar una jerigonza extraña, más, mucho más extraña aún que si Ann Harding intentase comunicarse con nosotros en esperanto. Era el primer intento de "doblar" las voces de los artistas que llegaba a Buenos Aires. No era posible concebirlo. Menos aceptarlo. Como no fueron posibles otros estrenos posteriores. Buenos Aires culto no aceptó jamás los "dobles", ni siquiera las producciones habladas en español, dobles miserables, al fin, de originales yankees de serie.

PERO para las productoras no todo el negocio de exhibición lo constituyen las salas de categoría. Y el interior del país, y hasta los barrios, reclamaban voces que dijeran cosas comprensibles para todos. Eso explica el éxito de los esperpentos producidos aún en California con migajas de industria y justifica la multiplicación de las exhibiciones de "La barra mendocina". Y como los concurrentes de muchas salas iban alejándose del cine hablado en otra lengua, y como un film impresionado a todo costo cedía sus auditorios al que se impresionara penosamente en míseros talleres, el "doblaje" resurgió como una necesidad de la industria, al calor de la experiencia lograda en países cuyos gobiernos impiden la proyección de un solo film sincronizado en otra lengua que la nacional. Y es así que llegarán este año a nuestro país, con las voces de Greta Garbo, de Joan Crawford, de Franchot Tone, de Jeanette Mac Donald, "dobladas" en Barcelona, varios grandes films americanos. Serán ellos un exponente de lo que la mecánica ha conquistado: mujeres de voz semejante a la de la actriz fotografiada, justeza asombrosa entre el movimiento de los labios de la figura que habla en inglés y las palabras que cualquier actriz pronuncia, en otro idioma, por ella. Y llegamos a esto: esa justeza no se consigue sino a costa de un trabucamiento completo del diálogo original, a costa de una desnaturalización absoluta de su espíritu, como que todo se subordina — sentido literal, estilo, forma — a la preocupación mecánica de obtener el perfecto sincronismo que es la base del sistema. La posibilidad, pues, de que el texto original llegue íntegro al espectador desaparece y nos encontramos ante una falsificación tan grande como la que constituyen ahora los precarios rótulos explicativos. Y sobre esta dificultad, considerable ya, se eleva la mistificación estupenda, insoportable, de ese truco que presta a los intérpretes del cine el espectro sonoro de un comediante de la legua. Es a ellos a quienes se librará la suerte del monstruo. Pero tanto saben de su índole los productores que no se animan a proponer el resultado a los auditorios exigentes, seguros ya del clamoroso fracaso. Lo guardan para ese otro público que festeja torpes engendros porque no tiene nada mejor a su alcance. Todo esto hace cada vez más urgente la realidad de un digno y grande cine argentino.

MOMENTO ARGENTINO

¿QUE ENTIENDEN POR CINE LOS DIRECTORES Y PRODUCTORES LOCALES?

EN repetidas ocasiones, después de asistir a los estrenos de las películas locales, nos hemos preguntado seriamente: ¿qué entienden por cine los productores y directores locales? Y, además: ¿qué entienden por cine argentino?

Si hemos de atenernos a lo que ellos mismos manifiestan y al consiguiente coro de gacetilleros, siempre prontos al fácil e irresponsable adjetivo otorgado sin mesura ni sentido, aquellas preguntas no sólo están de más, sino que, por otra parte, son ingenuas o ridículas.

Pero si buscamos la respuesta en la simple realidad y en las sugestiones de la obra que realizan — la película, — un juicio recto y honestamente inspirado nos dirá que la verdad es otra.

ESA labor, que no sobrepasa el límite del rendimiento mecánico y del esfuerzo manual y mental común, y que consiste en construir cuatro o cinco escenas — y ya sabemos cuáles, — darles continuidad — y ya sabemos cómo, — presentar, sin excepción posible — la variación en tono mayor o menor de un cafetín y lanzar con el señuelo de una figura radial difundida los cuatro gritos de un tango, ¿acredita acaso la posesión de un sentido del cine, del cine argentino?

NO tenemos aparatos. Nos faltan los medios técnicos". Tal era la excusa, hasta hace poco, de nuestros productores y directores. Contra este argumento tendencioso y contra la opinión de los comentarios locales, que lo apoyaban, nosotros argüimos que ello no disculpaba en absoluto la mediocridad de las películas, mediocridad substancial que no podría ser remediada — como no podrá serlo nunca — con elementos técnicos. Hoy las películas locales han llegado a un grado de perfección técnica ponderable. Porque tengan mejor sonido, porque la distribución de luz se haya perfeccionado, ¿se han elevado de su mediocridad las películas locales?

ESPERABAMOS que colocando las cámaras en pleno aire conseguiríase captar la riqueza y la sugestión de la tierra, insuflando a los films una vida diáfana y viril, hoy ausente de las producciones locales. Pero advertíamos que era inútil colocar las cámaras frente a la naturaleza si no se poseía un sentido cinematográfico y argentino del paisaje. En efecto; salieron a los plácidos riachos del Delta, a las fecundas laderas cuyanas, a las misteriosas y magníficas regiones de los lagos del Sud, y fué como una salida al vacío.

¿También por culpa de los elementos técnicos?

PERO ¿es que acaso puede llamarse cine argentino, cine criollo, a esas películas anémicas y mercantilistas? Se arguye que no es posible pedir más a quienes, afanosamente, van avanzando entre tanteos y búsquedas. Pero ya sabemos en qué consisten esos tanteos y esas búsquedas, a los que se pretende dar categoría de inquietudes, de esfuerzos y de estudios. Consisten, únicamente, en encontrar un nuevo recurso circense de gruesa comicidad o un nuevo motivo que obre — con vistas a la taquilla — sobre la sensibilidad primaria de las plateas fáciles. El productor, con criterio de mercachifle minorista, busca su negocio. Y el director, que está a su servicio, "porque para eso le paga un buen sueldo", ¿cómo puede entregar ni la más pequeña partícula de dignidad artística, de criterio sensato, de honestidad profesional, de espíritu argentinista? Artesano que trabaja a sueldo, ¿qué puede saber de la pasión creadora?

PRODUCTORES mercachifles y directores a sueldo. Usufructuarios sin derecho del cine, del que aprovechan todas sus ventajas y todas sus conquistas. Derrochadores sin talento del influjo poderoso y personal de las imágenes. Insensibles a un arte que no sienten ni comprenden y que ante cualquier esfuerzo sólo saben esgrimir las eternas excusas.

Incapaces de vivir la época heroica de todos los "pionners", serán barridos al primer soplo de renovación que agiten los campos de la cinematografía argentina.

César F. Marcos

"SOMBRAS PORTEÑAS"

El segundo estreno de esta temporada lo constituye esta película dirigida por Daniel Tinayre, que, el año anterior, realizara con la misma productora "Bajo la Santa Federación".

Pertenece "Sombras Porteñas" a la misma clase de películas locales caracterizadas por una elocuente y promisoria técnica verbal y publicitaria— técnica que se maneja a la perfección en las galerías nacionales — y que, fatalmente, ya desde las primeras escenas muchas veces, se desmorona la misma noche del estreno.

Realizada en gran parte en la región de los lagos del Sud — en cuyas bellezas se buscó un apoyo — no contiene, en ningún momento, un solo aspecto que a través del paisaje ambiente contribuya a realzar la producción. Posiblemente el director habrá fijado la cámara frente a panoramas magníficos ante una retina de artista, pero que, expuestos en la imagen, aparecen estáticos y frígidos, sin ningún poder de sugestión o de plasticidad.

Por otra parte, aquellos que pudieron significar los únicos motivos de ponderación quedaron anulados por una irregular y deficiente distribución de luz.

Recordando algunos intentos insinuados tanto en "Bajo la Santa Federación" como en la producción que comentamos, pareciera que Tinayre buscara resolver o sostener airosamente con el enfoque aquellos momentos que la pobreza del tema o la endeblez de las situaciones pesaran más sobre la película. Pero creemos que tal propósito no se logra simplemente con inclinar la cámara o enfocando desde lo alto. Es necesario tener algún respeto por la vista del espectador evitando desplazamientos violentos que, por otra parte, rompen cualquier posible ritmo. Además se abusa en "Sombras porteñas" de ese detallismo tan vulgarizado — postes de telégrafos, ruedas de tren, vías férreas — que carece ya de originalidad.

En cuanto a los personajes han sido presentados con una evidente exageración de sus caracteres. Exageración que rebasa toda realidad — aun la convencional—y cae, forzosamente, en el ridículo. Petrone, por ejemplo, que dirigido por Mom, en "Monte criollo", constituyera toda una revelación por la reciedumbre sobria y contenida con que encarnó su papel, pretende realizar en "Sombras Porteñas" una labor similar. Pero, conducido sin medida, sólo consigue con su caracterización de "hombre malo" hacer reír, y con razón, a las plateas.

La construcción de las situaciones adolece del mismo defecto. La escena del idilio a orillas del lago es concluyente en ese sentido. La de la pelea en el cafetín — como corresponde a toda película nacional también en ésta hay cafetín — recuerda las de las primeras películas cómicas. La escena final, excesivamente larga, tanto en el diálogo como en las actitudes de los personajes, es particularmente propia de un escenario, pero nunca del cuadro cinematográfico.

Finalmente, el argumento, copiado o inspirado — no vamos a hacer cuestión de palabras — íntegramente en "Cuando ama un valiente", lleva el sello propio de toda película nacional.

Intoxicada de malevaje, comenzando con una puñalada y terminando con un tiro, presentando cafetines "sui generis" con ruleta y bailarina de color y cifrando por boca de un personaje — "en treinta leguas a la redonda no hay un criollo cobarde" — la valentía y la virilidad en una jugada de monte, no altera la orientación específica de la actual producción local.

"VERTIGO"

Es la primera realización de una novel productora local. Y, en realidad, no es una película. Tampoco es un noticiario. Y menos una documental. "Vértigo" es una oportunidad. El productor supo muy bien lo fácil que es seducir a nuestro público. Por eso no calificó previamente a su realización dentro del género ínfimo que le corresponde. Todo lo contrario. En un sentido muy distinto al que le dió su productor, consideramos a "Vértigo" como una expresión auténtica y clara de lo que realmente es el actual cine nacional. Y podríamos añadir que, para el buen observador, constituye la radiografía que evidencia plenamente lo que existe en el fondo de toda la producción local: un exclusivo y único afán de lucro. "Vértigo" no es, pues, más que un medio de aprovechar comercialmente el entusiasmo que, en nuestro ambiente, despertara la disputa del último premio internacional de automovilismo.

Se trata de un relato pobre, monótono, repetido — llegada de los competidores a una etapa, salida de los mismos y unas vistas en carrera — al que ni el injerto de una trama — anodina y tonta por otra parte — ni la misma descripción de la prueba que es la base de esta realización, consiguen hacer interesante.

No contiene ningún detalle ameno, ningún aspecto ponderable. Los escenarios naturales que presenta un recorrido de siete mil kilómetros han sido ignorados o desaprovechados. La falta de una guía ha permitido escenas como las del pericón, expuesta con el criterio propio de una fiesta escolar de fin de curso.

A todo ello debe agregarse la falta absoluta de un concepto de la luz y un pésimo sonido que sólo se compone en la descripción oral del locutor.

Además, como detalle sugestivo, anotamos la presencia de un actor que remeda servilmente todos los gestos y el acento característicos del cómico Sandrini.

En síntesis, el valor cinematográfico de "Vértigo" puede deducirse de la circunstancia de que las incidencias de la carrera, que ocupan casi la totalidad de esta producción, necesitan la inyección constante y continua de un "speaker", cuya charla ininterrumpida explica al espectador desprevenido no sólo el desarrollo de la prueba automovilística sino, además, el origen del título de la realización.

Y para esto se consiguió la ayuda de la Dirección General de Aeronáutica, de la Dirección de Tráfico de la Capital y de Yacimientos Petrolíferos Fiscales.



CLAIRE
TREVOR

MARGOT
GRAHAME

FIGURAS DEL CINE ARGENTINO DE MAÑANA

EL FABRICANTE DE DESPEÑAMIENTOS EN LA CORDILLERA DENTRO DE UN "GARAGE" DE SANTIAGO



Jorge Délano, por Pequén

LAS películas de los países sudamericanos ¿deben ser la obra del talento que multiplica al infinito los escasos recursos materiales de que dispone y suple con él la ausencia de comodidades, o han de nacer de un mecanismo seriamente organizado donde el orden y la precisión tengan mayor importancia que el talento?

¿Hasta qué punto un artista, o varios artistas, pueden impulsar actualmente en esta parte del mundo a pura fuerza de creación una industria cinematográfica por más interesantes que sean los resultados obtenidos en la filmación?

Norte América, es cierto, comenzó a fundar su prestigio con las modestas películas de "cow-boys" y sus primeros directores se movieron al comienzo en absurdos sucuchos. Eran esos otros días del espectáculo. Se atravesaba un momento para el cual un movimiento desordenado pero frenético de héroe y perseguidores supo entusiasmar más al público que las casi estáticas e imponentes muchedumbres de ópera reclutadas en las galerías romanas.

PERO hoy el problema ha cambiado. En Buenos Aires se estrenan cerca de cuatrocientas producciones extranjeras por año. Son de toda especie y calidad, aunque siempre de una factura cuya parte técnica poco o nada deja que desear. Fallan los temas, fallan los elementos artísticos, pero la mecánica del film es habitualmente impecable. Una película realizada con talento y deficiencia de medios puede tener el mérito y aun el éxito parcial de las obras sinceras y hermosas. Puede significar un acierto en familia. Pero en las producciones extranjeras, además de fallar los temas y los elementos artísticos, falla, ante todo, el idioma. Esta circunstancia decreta automáticamente la urgencia de una industria de películas en castellano para once mil salas del mundo cuyo público espera algo más consistente y continuo que uno o varios esfuerzos personales de un perfecto localismo.

En Buenos Aires no es posible hablar siquiera hasta hoy de ese noble esfuerzo aislado porque cuanta película se ha realizado buscó primordialmente una aceptación comercial. Se produjeron películas pobres de medios, pero más pobres aún de sentido. Se han filmado cintas presuntuosas, con etiquetas de "arte: no tocar", pero a un costo correspondiente al capricho convertido en ley en la galería cinematográfica, que es un capricho muy costoso.

Faltó en la Argentina la cinta-rumbo, esa obra impresionada dificultosamente pero con el despliegue de inteligencia que mencionábamos al comienzo. El caso se da en Chile, donde hemos conocido una película y un director de esa clase.

JORGE Délano, el más destacado dibujante del país vecino, después de haber estrenado varias producciones modestas en Santiago, fué enviado en viaje de estudios a Hollywood por el general Ibáñez, entonces presidente, con el encargo de organizar a su regreso la industria cinematográfica chilena. Tocóle estar en California cuando las compañías de Los Angeles, alarmadas por la disminución del valor internacional de las cintas habladas, ensayaron la desastrosa producción en español. Después de haber asistido en su banqueta de observador diplomático a los entretelones de ese intento, después de haberse acercado a la opinión de las grandes figuras de la industria en las "poses" de las caricaturas que hizo, volvió Délano convencido de que debía ser Sud América y, para su sueño, Chile, el centro mundial de un movimiento cinematográfico destinado a los auditorios de habla hispana. Al regreso, Ibáñez no estaba ya en el gobierno y pocos de sus compatriotas creyeron en esa posibilidad industrial del país.

Jorge Délano, reintegrado de lleno a su profesión de dibujante, cuando parecía adormecido el hombre de cine abandonó en un momento dado las redacciones de los diarios en que colaboraba y suspendió la aparición de la revista semanal de su propiedad para abocarse a la aventura de la realización de una cinta sobre el problema minero en Chile. Una dependencia oficial subvencionaba "Norte y Sur", a través de cuyas imágenes iba a enfrentarse el esfuerzo ahincado del nativo con el conquistador espíritu del yankee en la posesión del mineral.

A pesar de la subvención, el trabajo debió desarrollarse en un "garage" de la céntrica Alameda santiaguina, con cámaras y aparatos de registro sonoro fabricados en Chile. Era forzoso esperar que el tráfico cesase por la noche para evitar la captación de los ruidos y atender pacientemente el último kikirikí de una serie con que los gallos del barrio interrumpían a determinada y temible hora la filmación. Las escenas que tenían lugar en la cordillera de Los Andes — sus explosiones de dinamita para desprender los metales, el despeñamiento subsiguiente, el temporal sobre las viviendas típicas — tomaban forma en pleno corazón de la ciudad por arte de los trucos y "maquettes" ejecutadas personalmente por el director, cuyos conocimientos en la materia habían llamado ya la atención en Hollywood.

Para una de sus escenas Délano se vió forzado a reconstruir uno de los incendios más pavorosos de la historia, ocurrido en Chile en el siglo pasado dentro de una iglesia cuyos feligreses perecieron en su totalidad dentro de las naves sin poder abandonarlas. Como era en toda forma imposible utilizar los recursos de que se vale un Cecil B. de Mille para mostrarnos el incendio de Roma, el artista se dedicó a sugerir la sensación del espanto mediante el hábil encadenamiento de la vista de las llamas con las de una sucesión de rostros despavoridos y las del revuelo de las crinolinas de las fieles enfocadas muy de cerca en vertiginosos, alocados movimientos a izquierda y derecha.

Con este criterio para solventar las dificultades materiales, con un concepto de dibujante que aplica a cada escena sus perspectivas y su comprensión de los valores de la luz, improvisando intérpretes, Jorge Délano supo realizar un film del que hemos visto varios rollos en Santiago, y que no admite comparaciones en cuanto a construcción y carácter con los producidos hasta ahora en Buenos Aires. Solamente la fotografía cede en calidad a la de "Escala en la ciudad",

LA película de Délano cuadruplicó su costo en beneficios y puede considerarse una tentativa ampliamente lograda. Nos interesaba conocer, por eso, un juicio que no dictara la amargura hacia la incomprensión ni el desaliento por la esterilidad del esfuerzo, sobre las preguntas sentadas al comienzo de esta crónica. Y ese juicio, que es la expresión (pasa a la página 46)



CHARLOTTE HENRY Y ERIC LINDEN
(Ah, Wilderness!)

ayer



MYRIAM HOPKINS Y JOEL McCREA
(Barbary Coast)



ALINE MAC MAHON Y WALLACE BEERY
(Ah, Wilderness!)



HERBERT MARSHALL, JEAN ARTHUR Y LEO CARRILLO
(If You Could Only Cook)

hoy



FRED MAC MURRAY, CLAUDETTE COLBERT Y ROBERT YOUNG
(The Bride Comes Home)

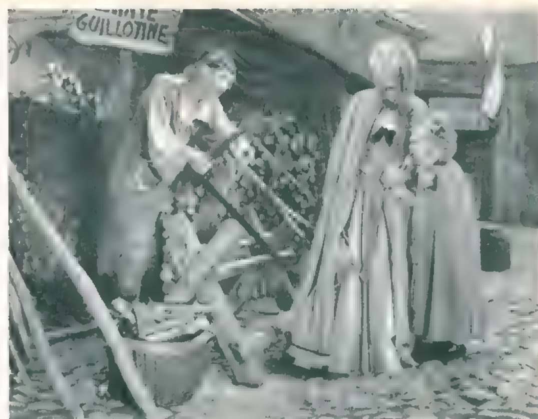
LOS ACTORES JOVENES DE GRAN BRETAÑA

JOHN MILLS



EN PAREJA CON LILLI PALMER.





ESTAMPAS AMERICANAS DE LOS DIAS DE LA CAIDA DE LA BASTILLA



(extraídas del film original de Charles Dickens "Historia de dos Ciudades", con Ronald Colman y Elizabeth Allan)

MANOS PARA EL ORGULLO DE HOLLYWOOD

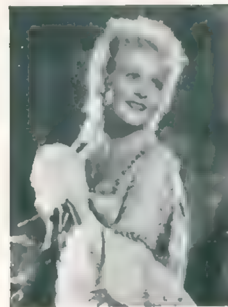


Necesitando modelo para las manos de su estatua "Aspiración", el escultor italiano S. Cartaino Scarpitta, luego de calificar como las manos más hermosas de la colonia cinematográfica las de Norma Shearer, Jean Muir, Kay Francis, Claudette Colbert, Elissa Landi, Jean Parker y Veree Teasdale, eligió entre todas ellas para las "poses" de su obra las de Anita Louise, que aparece aquí con el renombrado artista.



JOAN CRAWFORD
un retrato de Hurrell

EL TURNO DE MOZART


LIANE HAID


JOHN LODGE







[illegible] CHOPIN, PA[illegible] MOZART AHORA [illegible] A LA SERIE DE EVOCACIONES DE LA VIDA DE LOS [illegible] EN CUYA REALIZACION EL CINE ALCANZA ALTURA COMO LA DE [illegible] DIVA [illegible] EL GRAN DIRECTOR DE "LA ETERNA [illegible] HA LOGRADO EN [illegible] DA DE MOZART A TRAVES DE UNA IMPORTANTE PELICULA, CUYA PRIMERA FOTO PUBLICAMOS.






VICTORIA HOPPER


ESTAMPA DE LA EPOCA



CHARLES Laughton ha cumplido una hazaña comparable a la de William Powell, que pasó a ser galán romántico con su figura de distinguido jugador fullero: hacer que en el cine el vicio y la maldad, siempre vivientes en individuos flacos, de rostros cadavéricos, se encarnaran en un hombre obeso, de rostro mofletudo e infantil lleno de salud.

ES cierto que también Emil Jannings ha matado a un acróbata de circo y ha gritado, loco: "¡Phalen, Phalen!", pero Jannings sabe reír sana e ingenuamente, y asimismo sabe amar sin segunda intención, con toda el alma, sumisamente, hasta a una cancionista de "music-hall" que se llame Lola-Lola.

JANNINGS, cuando lo engañan, mata normalmente, mientras que Laughton se ríe y abofetea a la esposa. Y, además, Laughton no sabe reír espontáneamente: su risa es forzada y su carcajada es la de una calavera maquillada de vida con una abundante y fofa masa de carne.

HASTA en los personajes netamente crueles Jannings demuestra su normalidad. Su Nerón es un Nerón viril. Solamente Laughton dió a Nerón el matiz innoble y afeminado.

LOS hechos de Jannings, aun los más brutales, son manifestaciones de un hombre normal. Los de Laughton, no. Siempre da una impresión de locura en el temblor nervioso de sus gruesos labios sensuales, en sus "tics" y en su andar sinuoso

JANNINGS Y LAUGHTON, un paralelo de Eduardo Ken

y afectado. Da la impresión de un loco genial contratado por la compañía filmadora y que, después de cada actuación diaria, es conducido al sanatorio donde vive a fin de encerrarlo en su celda.

POR otra parte, los actos de Laughton no tienen, como en el caso de Jannings, la disculpa de la ignorancia, pues Laughton es siempre el hombre inteligente que sabe lo que sucederá y que procede de manera perversa porque le gusta actuar así.

ADEMAS, en Jannings la tragedia o el vicio son un desastre imprevisto motivado por una causa poderosa, que lo vence; mientras que en Laughton la tragedia o el vicio aparecen, no como un desastre, sino como la revelación de algo oculto ya existente.

A Jannings se le admira, se le compadece después, finalmente se le estima: es el hombre caído. A Laughton se le admira también, pero no se le quiere: es el hombre de talento anormal.

PERO, sobre todo, lo que asombra es que tal suma de maldades vivan en un cuerpo de padre de familia gordo y sano, en un físico robusto y espléndido, en una cara bondadosa e infantil de luna llena.

Y esto es, precisamente, lo que no le perdonamos. Por su culpa hemos perdido la única ilusión que teníamos sobre la bondad humana: que los hombres gordos (aunque Jannings alguna vez pecó) eran en el fondo, siempre, personas buenas y afables. Después de contemplar su galería de bajeza y vicio, de maldad y locura (el marido brutal de "El demonio y el abismo", el asesino de "Justicia divina", el padre de "La familia Barrett", el rey asesino y grosero de "La vida privada de Enrique VIII", el policía terco y feroz de "Los miserables" que creó a su gusto, el médico loco de "La isla de las almas perdidas", el Nerón equívoco y cruel de "El signo de la cruz" y el repelente capitán Bligh de "Motín en alta mar"), recordando al obeso actor inglés miramos a veces a los hombres gordos que antes nos parecían buenas personas con una invencible y temerosa desconfianza.





un retrato de Elmer Fryer

bette davis



ACTORES Y MAQUINAS ENTRE LOS ARBOLES

La enorme cámara especial que se utiliza para filmar paisajes en color por primera vez en "El rastro del pino solitario", motiva la curiosidad de los protagonistas de la obra, Sylvia Sidney y Fred McMurray, dejados abandonados momentáneamente para atender al traslado sobre ruedas de la gran máquina. Abajo, Marlene Dietrich, de pie en su automóvil, espera que los técnicos arreglen el monstruo, mientras Gary Cooper, en primer término, se interesa más en la vegetación del lugar que en la atención de su compañera de película.

"SUEÑO DE AMOR ETERNO"

SUTIL y penetrante, honda y reflexiva la emoción que trasciende todo el film de Henry Hathaway. Un film del sueño y del anhelo, del trasfondo del alma y del más allá del tiempo, sobre anécdota y trama. Un film para el riesgo a cada metro, riesgo de romanticismo en época que no sabe de romance; riesgo de vivo y potente espíritu, en años de cosa vulgar y cotidiana; riesgo de sonrisa ante el drama sin palabras de los seres creados, y riesgos todos superados por el director, reencontrado después de muchas películas de cow-boys y de aquel intento, no del todo conseguido, de "Tres lanceros de Bengala". La célebre obra de Le Murier, cercana a la dulzonería muy novelística y muy inglesa de Florence Barclay, debía tentar al cine tarde o temprano. Agradezcamos que haya encontrado un realizador como Hathaway y unos intérpretes como Ann Harding y Gary Cooper. Y agradezcamos al cine-arte su inmensa posibilidad para evadir los lindes de lo real y transportarnos a la magia del sueño, sin que desconcierte el enlace ni se rompa la unidad maravillosa del drama.

En "Sueño de amor eterno" la película en sí concluye en la segunda época de las tres en que está dividida, pero no se comprende la belleza de cada una sino en el todo armónico. Ya con sentido de angustia comienza el film, a pesar de la presencia de los dos niños. La misma amplitud de los escenarios utilizados por Hathaway — salones inmensos, el gran parque — tienen toda la atmósfera de una tragedia. La pátina del film es gris y hay una angustia de llanto en el jardín dividido por las rejas simbólicas que aparecerán más tarde. Dos vidas comienzan distintas: dos caracteres definidos: ella y él. Cosa de niños, pero ya cosa de hombre y mujer. Atracción y rechazo, ternura y necesidad de querer. Y los otros, vida y seres, separándolos.

Pasará el tiempo; se bifurcarán las vidas infantiles. De él sabemos que vive en desasosiego de amor. De ella, nada. Hasta el reencuentro fortuito, hasta el reconocimiento. A cada instante corremos ahora nosotros el riesgo de caer en la sensiblería, porque las palabras tienen un sentido diverso para el que las lee y para el que las escribe. Se dice "amor reencontrado" y parece cosa baladí. Y, sin embargo, he ahí toda la segunda época del film de Hathaway. Ella y él, entre detalles menudos, llegan al reencuentro del amor no buscado y de las almas distantes años y años. El drama es vulgar. Ella ya no es libre. El sí. Los dos tienen la dignidad del deber. Pero también la vida tiene amplios fueros. Y cuando estalla el drama, los dos no son sino instrumentos. El mata. Y con esa muerte concluye para ambos la vida real, pero comienza la vida inmensa de sus sueños.

Es la tercera época. Hathaway, que en ponderado equilibrio sostiene las dos anteriores, supera en ésta sus cualidades y toda la dificultad de una realización novísima. A través de la distancia — irreal — y las rejas de la cárcel — realidad infranqueable — los dos seres torturados viven. Hay la conciencia de las almas, sin que sea necesario caer en el espiritismo. La metafísica de la clave de ese anhelo espiritualísimo que embarga a los protagonistas de "Sueño de amor eterno". La potencia de todas las facultades anímicas genera aquella comunicación que va más allá de los sentidos vitales. Un éxtasis no es sino un amor sublimizado, una tensión hacia el infinito. Y es en éxtasis que muere viviendo él. Hathaway transporta a los amantes por prados de maravilla y montañas de encantamiento. La vida del sueño es febril y cambiante. O la paz o el derrumbamiento, o el campo de flores, o el rodar de la piedra entre fragores horribles. O la bienaventuranza o la pesadilla. Así van viviendo sus sueños ella y él. Sueño sin nombre y sin fin, renacido a lo largo de los años y del tiempo. Hay que ponerle un final, como en la novela o el film, pero no es necesario. El amor reencontrado está siempre más allá.

Como en "La plaza de Berkeley", es posible que el público espeso no perciba la honda belleza de este film, hecha de una sugestión sin compromiso con la mentalidad media. Sin embargo, todavía en "La plaza de Berkeley" habría más argumento, es decir, más anécdota que en el film de Hathaway. Y más aún en "El amor no muere", con la cual tiene el punto de contacto del sueño como factor esencial de drama. De ahí que sea lenta la reacción del público ante el esfuerzo notable de Hathaway. Y que el suyo, siendo un exponente del cine-arte, no sea una película de plateas ni un éxito de taquilla. No importa. La dignidad de este esfuerzo compensa al cine de tanta vitualla mezquina. Y estos son jalones para recordar mañana y para enfrentar a las realizaciones que han de venir cuando este arte del cine — todo él metafísico en última instancia — sea un arte de pocos y para pocos, alejado de la mercancía. Transportados se sienten los espectadores cabales con "Sueño de amor eterno". Para ellos el film.

Y para el mérito de Ann Harding, magnífica de aristocracia y de belleza serena, extática, toda vida íntima, reconcentrada. Un gran rol sí, pero para una gran actriz como ella. Y otra labor inmensa de Gary Cooper: la mejor de entre las suyas mejores: la más estudiada en espíritu y en detalles, en sentimiento y en la expresión condigna. Dos evidentes superaciones a las que va a ser difícil llegar en esta temporada por ellos mismos y por otros. Anotemos, pues, para el recuerdo y para la valoración de mañana.



CASAS DE ARTISTAS





LA CASA EN ESTILO COLONIAL FRANCES, DE ROCHELLE HUDSON.



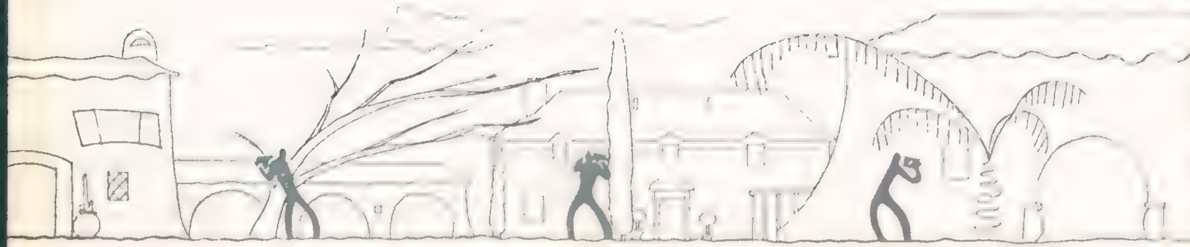


LA MODESTA CASA DE GRANJA DE ESTILO MONTERREY QUE OCUPA VIRGINIA BRUCE.





LA CASA EN ESTILO CALIFORNIANO ESPAÑOL DE FREDDIE BARTHOLOMEW





COMO SORRENTO ESTA LEJOS DE CALIFORNIA...

HAY QUE FABRICAR UN SORRENTO EN CALIFORNIA





La bahía de Tres Arcos se transforma en costa napolitana para el primer film que Jan Kiepura interpreta en Norte América.







EL MONSTRUO DE LA CIUDAD



TIERRA DE PASION



TU ERES MIO



LA MUJER DE LOS CABELLOS ROJOS

JEAN HARLOW

HAY actrices a las que nunca ha sucedido nada de espectacular o de emocionante en sus vidas, tanto la privada como la pública. Hay actrices que parecen condensar en sí todo lo novelesco y lo apasionante que no les sucede a las demás. Hay actrices, en fin, a quienes se crea, por la publicidad admirablemente manejada, romances, leyendas, historias, folletines. Jean Harlow no puede ser clasificada en ninguna de estas categorías. Está sobre ellas. Le han sucedido muchas cosas, pero no más que a muchas mujeres que nada tienen que ver con el arte. No han tenido que fantasear en su torno, porque la vida ha sido pródiga de emociones para ella, pero tampoco nada más allá de lo extraordinario. Y, por fin, a fuerza de tanto repiqueteo publicitario, en lugar de exaltarla, por poco se la hunde irremediablemente en el desprestigio. Con todo lo cual, Jean Harlow es una actriz sin historia. Y no es paradoja. Es decir, Jean Harlow tiene una historia que se asemeja bastante a la de otras actrices: comienzos ásperos, indecisiones largas y arranques súbitos, de pronto una oportunidad, luego la espera del gran éxito, y, todavía, la lucha por sostenerse arriba. Pero la verdadera historia de Jean Harlow le pertenece a ella: es de su intimidad, de su alma. Tal vez de su angustia. Y en ella no debemos entrar, no queremos entrar. Hay un límite que se torna infranqueable para la dignidad periodística. Y, sin embargo, tanto tiene gravitación sobre todo ser que lleva en sí la facultad de expresarse artísticamente, la vida verdadera sobre la vida de la ficción, que no se explica bien ni se comprende en su totalidad ésta, la de la farsa, sin aquélla, la de la carne y los huesos. Porque en Jean Harlow se da un signo que corresponde a su verdad artística. Es una mujer de energía vital, de exuberancia patética, de pasión exacerbada, y, si la frase no la hubieran echado a perder los cronistas baratos, un perfecto tipo de mujer fatal. En lo físico, Jean es carnal, vehemente y libre de prejuicios estéticos. En su belleza están ausentes la serenidad, el reposo, el modo estatuario. Todo en ella es impulso, frenesí, audacia conquistadora. Y esto no es así porque sí. Allí está su rostro de frente redonda y pequeña, su mentón voluntarioso, su nariz sensual y sus ojos que no conocen el rubor. Allí está su cuerpo flexible y fuerte, su cintura para un quiebro de rumba, sus piernas de amazona. Allí está, también, el extraño sortilegio de su cabellera — rubio platino — que ya ha dejado de serlo, por exigencias de moda, pero que señaló sobre la cabeza de Jean un grito más del "sex appeal", el "it" original en su hora, la cabellera que tenía que ser de Jean, porque en Ann Harding era "otra cosa" totalmente diversa. De modo que, decíamos, nada de este exterior de Jean es porque sí: responde a un modo íntimo, recóndito, suyo. Le viene del fondo del ser, el arranque como de pantera que tiene al saltar al cuello del hombre que le place: y del fondo del ser le viene ese juego de atracción y repulsa que vuelve locos a sus "partenaires" en el film y tal vez desconcierta y aturde y pierde a los hombres de su vida. ¡Pobre Jean, si no es así, y así la entienden!

ELLA misma, no obstante, ya está cambiando. "Ahora soy juiciosa", confiesa a Mark Dowling, que le ha recogido un poco de historia. "Espero — prosigue — haber pasado ya el período espectacular de mi desarrollo". ¿Qué ha pasado? Por lo pronto, se acabó la cabellera platinada de Jean. Ahora Jean es una "brownette", neologismo yanqui intraducible que se aplica a la "girl" entre castaña y morocha. Ya no más platinada Jean. "Hoy — sigue afirmando la actriz al repórter — quiero seguir actuando en el film porque tengo algo más que ofrecer que una cabeza cubierta par una cabellera de platino. Y voy a seguir por ese camino, tanto en mi vida privada como en la pantalla. No saben todavía en el "studio" lo determinada que estoy". Es interesante la actitud. Pero más lo que se desprende de esto. "He cambiado — afirma Jean, — he madurado. Antes tuve el sentido de que la vida corría, de que los acontecimientos llegaban y (sigue en la página 26).



POLVORILLA



NACIDA PARA EL BESO



EN BUSCA DEL AMOR



EL [illegible]

Jean Harlow



un retrato de Hurrell



TODA UNA HISTORIA FOTOGRAFICA DE JEAN HARLOW A LOS 6 MESES, A LOS 4, 10 Y 14 AÑOS DE EDAD, Y CUANDO SE PRESENTO EN EL CINE









se iban rápidamente, que a duras penas podía ponerme a tono con ellos. Acostumbraba a estar siempre bajo una horrible tensión nerviosa. Ahora me place sentarme y reflexionar a mi manera. Estoy descansada. Hasta hace poco, traté de hacerlo todo a la vez. No tenía tiempo ni para la mitad de las cosas que pretendía de la vida. Quería escribir, aparecer en las tablas, ser estrella cinematográfica, amar, divertirme".

La veracidad de estas reflexiones corresponde al tipo Jean Harlow que hemos descripto y que conocemos objetivamente y también espiritualmente, por su actuación en el film. Esta es la mujer y ésta, la misma, la actriz. De allí la correspondencia, la equivalencia que anotábamos. Todo a un tiempo: prisa de ser y de querer esto, hoy. Y esto otro en seguida: fiebre, pasión, confusión. Imaginar y tener. Nada de reposo, nada de serenidad. He ahí la Jean Harlow de los "night clubs" y de las excursiones fantásticas en yate, de las amistades fulgurantes. Esto quiero, y en seguida. Y en seguida lo de más allá. La manera mejor de no tener nada, de cansarse, de vivir sin vivir. La Jean Harlow del frenesí que no encuentra reparos. El destello de unos años jóvenes para un ocaso inmediato y terrible. ¡Pobre Jean Harlow, de seguir así! A bofetadas con los amantes de la pantalla, y a bofetadas con la vida que se va y no vuelve. Y risa falsa y tragedia, y humor desencadenado y desencanto y desfallecimiento. Y vuelta a comenzar a cada hora, como si cada hora fuera la última, y fuera el último, el último "cocktail", y última la última pasión. Y último y sin más allá, el último segundo.

Así tiene explicación, por ella misma, su vida. La que ya puede ser que haya quedado atrás, para dar paso a esta nueva, en un nuevo film concluído, "Riffradff", con una nueva cabellera a la "brownette", con un nuevo sentido, desentrañado del viejo que sabía a heces.

PARALELA a Jean, la vida de su madre, agitada y desdichada. Esposa divorciada, sosteniendo el hogar y educando a Jean, entonces pupila en una escuela, y llamada Jean Marlean Carpenter. De la escuela rural a la escuela de bailes. Y allí el primer amor pueril, un desconocido, Freemont Mc Grew, riquísimo. Fuga y casamiento. Meses después, la separación. Y Jean inscribiéndose en el Central Casting Bureau, de Hollywood, como cualquier extra. Y un contrato con Hal Roach. Y luego en Metro, ya estrella en su primera película, "Los seis misteriosos". Y un amigo fiel, Paul Bern, mayor que ella, comprensivo y poderoso. Jean casa con Paul. Y, de pronto, Paul se suicida. Hollywood cayó sobre la actriz. Tenía que vengarse de ella, de sus desplantes, de su personalidad, de sus gestos, de sus desafíos. Si Jean resistió la dura prueba fué porque contó con dos o tres amigos de verdad, con su madre y con su padrastro, Marino Bello. Transcurrió un año difícil, apagado. Para hacer olvidar. Y vino la película "En busca del amor", casi autobiográfica. Y el volver a actuar como antes. Y el enamorarse de nuevo, esta vez de Hal Rosson, el famoso cameraman. Y el nuevo divorcio. Y otra vez escándalos y charlas. Y el olvido, a la sombra respetada y poderosa de William Powell, que no será, tal vez, la nueva experiencia matrimonial de Jean, porque Bill tiene otras en su haber. Paralela a la vida de Jean, la vida de su madre, ex actriz, y tan fulgurante como ella. Cerremos este capítulo. No más que lo imprescindible para una comprensión y para una ubicación de la artista-mujer, personalidades inseparables.

SIN esfuerzo, Jean llega al estrellato. La ayudan su personalidad dominante, las circunstancias, la presencia de un "tipo nuevo", y Paul Bern. La primera película — aparte las iniciales de extra con Hal Roah — es, lo repetimos, "Los seis misteriosos", el recor- (sigue en la página 46).

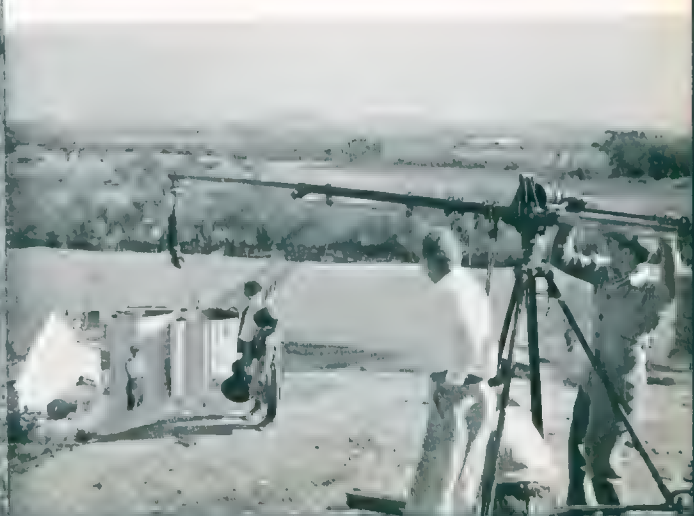


AQUI LA VEMOS EN UNO DE SUS TAN FRECUENTES PAPELES DE VAMPIRISA, QUE PARECE HABER YA DEJADO



OTRO ROMANCE INFANTIL PARA DICKIE MOORE

Este hombrecito de nueve años a quien acabamos de admirar como Gogó en "Sueño de amor eterno", encuentra al lado de Sally Martin, criatura de cuatro, su nuevo romance en "Timothy's Quest".





[illegible] a Herbert Marshall, para [illegible] cinematografía [illegible] cual un director [illegible] en varios personajes [illegible] oportunidad de imponer [illegible]

ELIZABETH ALLAN

VIRGINIA BRUCE

Inicióse en el teatro al lado de Marilyn Miller. Abandonó el cine para contraer enlace con John Gilbert y regresó a él una vez obtenido el divorcio. Sus interpretaciones de 1935, y su interesantísimo tipo de mujer, la sitúan en un lugar privilegiado entre las favoritas y las damas de Hollywood.



RIFF

DESPUES DE LA REGENERACION

RAFF

Jean Harlow, que hasta hace muy poco escandalizaba a los menos timoratos en "La mujer de la [illegible]", y Spencer Tracy, que parecía predestinado a ser un "gangster" toda su vida del cine [illegible], bastante [illegible]. Spencer Tracy es un alma grande y una cara [illegible] que se [illegible] en una pacífica [illegible]. Jean Harlow ha escondido su [illegible] para [illegible] toda ella y poder fotografiarse ante Jean E. Hurrell en la más inverosímil de las "poses".



"CASTA DIVA", LIRICO POEMA CINEMATOGRAFICO

ERA tarea bien ardua, por cierto, superar a "La sinfonía inconclusa", la película del año anterior cuyo éxito se prolonga hasta éste. Ardua tarea porque en aquella estaban las mejores cualidades del género, una interpretación sobresaliente, un argumento bellísimo, una dirección admirable y una música casi imposible de escuchar sin que ella sola ganara al oyente. Y, sin embargo, he aquí ahora esta "Casta Diva", de Carmine Gallone, tan magnífica que más es absurdo pedir, tan cabal en todos sus aspectos, tan armónica en sus diferentes gamas, tan cinematográfica, en fin, que el recuerdo de "La sinfonía inconclusa" deja de ser una obsesión. El gran director ha tenido, claro es, todo a su disposición, y hasta lo que no se compra, el amor por el arte, que no es una frase, sino un concepto dignísimo, realizador como pocos. Ha tenido una trama en que se funden la gracia, la ternura y el drama, la risa y la angustia, al vaivén de los sentimientos más nobles. Ha tenido intérpretes de excepción, estrechamente compenetrados de sus personajes, viviéndolos a cada instante, a cada expresión o en cada gesto. Ha tenido escenarios reales en toda la acepción del vocablo, y esa música de Bellini, penetrante de pureza, cumbre de la melodía, augusta en su sencillez y en vuelo lírico, la música que envidiaba el propio Rossini y que alcanza precisamente su cúspide en "Norma" y dentro de "Norma" en el aria que da título al film.

Era necesario, sin embargo, aliar todos estos elementos, infundirles el soplo creador, enmarcar tal cantidad de belleza y de emoción dispersas. Y "ver", todavía, todo eso, cinematográficamente. He aquí el rotundo triunfo de Carmine Gallone.

El argumento de "Casta Diva" se basa en un hecho, apenas desfigurado, de la vida de Vincenzo Bellini. El joven operista de Catania, sensible hasta la enfermedad, estudiante de composición, enamórase de Maddalena Fumaroli, su numen inspirador. El encuentro de ambos es uno de los tantos hallazgos de la película y la presentación de Martha Eggerth, la protagonista, entre unas persianas, una audacia de gran director. Sus amores son imposibles. Ella está prometida. Y Bellini, que ha compuesto una romanza para la amada, precisamente "Casta Diva", aunque no haya sido así en la realidad, acepta, para alejarse de Maddalena, pero con el propósito de fugar con ella, servir de pianista a una entonces célebre cantante. La noche de la fuga, Maddalena escucha, en una de las veladas musicales clásicas de la época, a Rossini. "El arte — dice éste — es tirano. Un músico se debe a él. Italia necesita que el genio de la lírica no se extinga." Bellini es para Maddalena ese genio. Y falta a la cita y a la fuga, para que el joven compositor siga su carrera ascendente. En Milán, Bellini triunfa. Su estro lírico da, entre otras, "Il pirata" y "La sonámbula". No ha olvidado a la amada. Al contrario; se aturde con el juego y con el vino. El autor de "Guillermo Tell" le confía la verdad una noche. Maddalena ha sacrificado el amor por la gloria del compositor. Y el compositor, por más que no lo crea, en su música, es todo un canto de amor, nostálgico o vehemente, apasionado o sumiso. Y esa música del amor se la debe a la amada.

El orgullo de Bellini explota. Quiere escribir la ópera sin amor, llena de fiereza, de odio y de muerte. Exige a su libretista el argumento. Y así escribe "Norma". El estreno es un fracaso. Fué de veras un fracaso, como se recordará. No la comprendió el público milanés, habituado a otro tono bien diferente. Sólo años después "Norma" iba a triunfar rotundamente, como que hasta hoy es la ópera de Bellini que supervive en su integridad. El argumentista del film, en cambio, lleva a Maddalena a Milán. Ha oído que a "Norma" le falta, para el público, la gran romanza, la romanza del amor, que Bellini siempre dió. Y consigue que intercalen la primera canción que el joven compuso para ella, "Casta Diva". Con esa intercalación se canta la ópera y triunfa. Pero Maddalena, agobiada, enferma, muere, esperando el regreso del amado, que no alcanza a llegar hasta ella, él también sacudido de angustia por el fin.

La breve narración del argumento deja bellezas indudables en el vacío. Digamos que Gallone aprovechó magníficamente este canevás. Y que ha logrado cuadros estupendos de belleza auténtica, en las tomas de Nápoles — frondas, mar, árboles, — en la marcha frenética de Maddalena desde Nápoles a Milán, en la ronda de los estudiantes, en la velada musical, en el estreno de "Norma", en el encuadre operístico posterior y, sobre todo, en las escenas finales, conmovedoras hasta las lágrimas, ternísimas, que no pueden dejar a espectador sin ganar por completo. La técnica del gran director italiano es cinematográfica. Opera en planos de arte. Música, guión, intérpretes, luz, todo lo resuelve en una unidad perfecta. El escenario natural o el creado le sirven de marco, pero no encierra su inspiración. Recordemos de nuevo la carrera de Maddalena, y esa presentación diabólica de Paganini, en medio de la desesperanza y el fracaso del joven compositor. Y recordemos la muerte de la protagonista, en el lecho, entre tules que la velan, con sus ojos que no ven, con la niebla de la agonía y la yuxtaposición de imágenes. Una gran película, en fin, y una interpretación de veras insuperable. Martha Eggerth sobrepasa aún el gran trabajo de su condesa Estherhazi en "La sinfonía inconclusa". Musicalmente, sólo tiene las arias de "Casta Diva" y "Una voce poco fa" vertidas con su exquisita voz apasionada, que no corresponde al tono en que están escritas. Artísticamente, como actriz, no tiene un desfallecimiento. Philips Holmes se vuelve a encontrar al lado de un gran director. Acento apasionado, lágrimas, expresión, cambiantes emociones, todo lo refleja su rostro y su gesto. Tal vez lo mejor de él, hasta ahora. Para el resto, habría que hacer una mención de cada uno. Y para la música decir sólo que está lo mejor del músico inolvidable de Catania.







EL COMICO DE LA INOLVIDABLE CARCAJADA, FRANK MC HUGH, Y MICHAEL SPENCER MC HUGH.



GRACE ALLEN, GEORGE BURNS Y SANDRA JEAN BURNS



EL HEREDERO DE JOAN BLONDELL Y GEORGE BARNES



EDWARD G. ROBINSON Y "MANNY"

Carybé

SUS ALTEZAS REALES

GINGER ROGERS

por John Miehle.





[illegible]



Eleanor Stewart
y Jean Hersholt.



Cecilia Parker
y Eric Linden.



Jean Parker
y Una Merkel.



Rosina Lawrence, Edward Everett Horton y Jane Withers.



Brian Aherne

MARCHA DE ACTORES SIN DIRECTOR

DOS MODELOS
DE ORRY KELLY

DOLORES DEL RIO



CLAIRE DODD

ASI VISTEN ELLAS, SEÑORITA...



EL CLARK GABLE DE RETORNO

l celebrado actor que difunde actualmente entre sus compañeros de Hollywood sus tan favorables impresiones sobre la visita que hiciera a nuetro país, reanudó su trabajo en l "studios" en la película "Esposa ver us secretaria", al lado de Myrna L y Jean Harlow, bajo la dirección d Clarence Brown, con quien lo vemos en un momento d charla, posiblemente sobre la diferencia que existe entre la Argentina que ambos filmaron en "Vuelo Noturno" y la real, y en un aspecto d la nueva película

NORMA SHEARER

un retrato de Hurrell

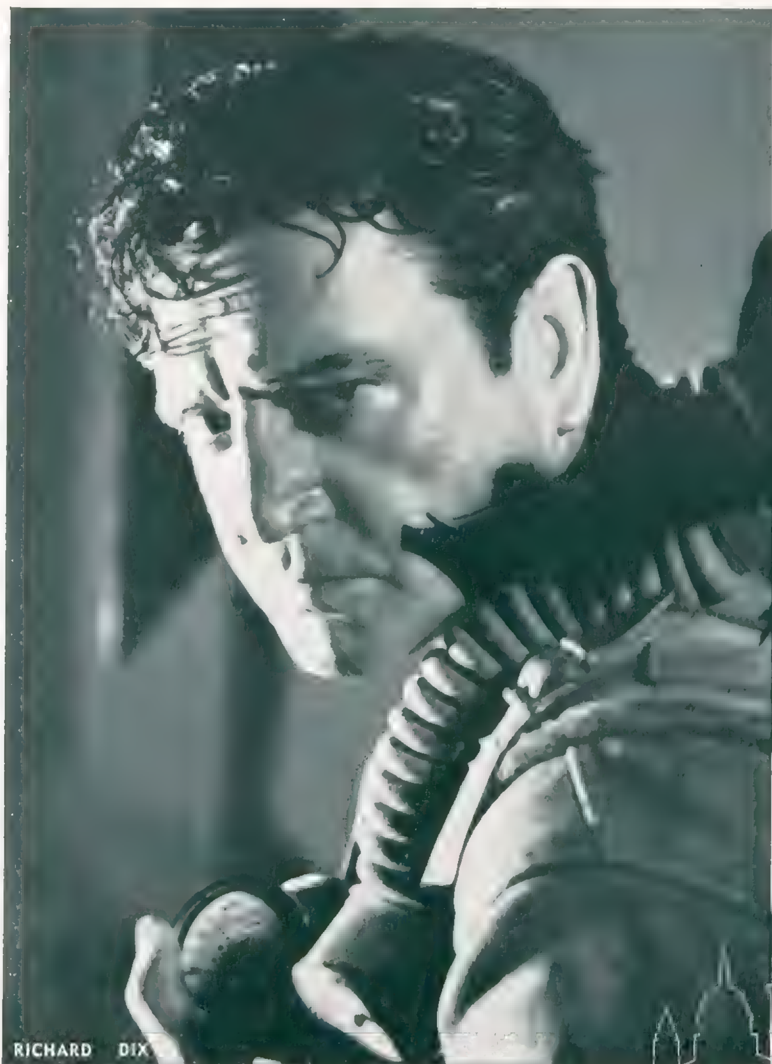


EXILADOS RUSOS EN FRANCIA

La situación de los nobles rusos, desterrados por el movimiento revolucionario de octubre y obligados a trabajar en París en menesteres desdorosos para su antiguo rango, fué tan usada por los novelistas y comediógrafos en busca de sentimentalismo que esos nobles pasaron a ser personajes de obra humorística. Lo gastado del tema, empero, no impidió al realizador ruso Tourjanski animar recientemente en París, para su film "Yeux noirs", ese problema. Vemos reproducirse en dicha producción el caso del noble moscovita que oculta a su hija la verdadera situación financiera en que se halla, manteniendo celosamente oculta la oscura profesión a cuyo servicio emplea las horas que aquélla cree entregada a compromisos sociales. Harry Baur, el más destacado de los actores de carácter que actúan ahora en las galerías francesas, y la gentil Simone Simon, figura de prestigio en Hollywood, animaron los principales personajes de esa obra que hemos de ver en la temporada presente. Los críticos destacan la calidez del relato dramático acometido por Tourjanski con la comprensión del espíritu eslavo propio de su nacionalidad y del roce constante con los ambientes que ha sabido animar con una jerarquía artística rara en asuntos de este género. Harry Baur, que hemos admirado en su caracterización de "Poil de Carotte", trabaja sin maquillaje en "Yeux noirs", para prestar a su personaje una autenticidad y un sentido humano más hondo.



ROSTROS DEL CINEMATOGRAFO DE INGLATERRA



RICHARD DIX



BASIL SIDNEY





SYBIL THORNDYKE

SUS COMPAÑEROS



EL DE JANE WITHERS



LOS DE CHARLES RUGGLES



SHIRLEY TEMPLE Y "BUCK", NUEVO ASTRO CANINO

EL DE BETTE DAVIS



EL DE CORA SUE COLLINS, A QUIEN ACOMPAÑA LA HIJA DE OTTO KRUGER.





EL DE EDWARD E. HORTON



"B E A N S", UN OBSEQUIÓ DE TOM BROWN A ANN SHIRLEY



LAS CINCO MELLIZAS DIONNE SON YA ESTRELLAS





Jean Hersholt, que caracteriza al doctor Dafoe en "El médico rural", sufrió la luxación de un pie durante el trabajo. Sus días de reposo fueron aprovechados para que el propio Dafoe le explicase mejor "cómo es" — 1 —. La llegada del actor escandinavo, a quien acompaña el ginecólogo y la intérprete femenina principal al llegar a la casa de los Dionne — 2 —. El director King y sus técnicos, obligados al uso de máscaras, ensayan una de las escenas del film antes de que sean traídas las mellizas — 3 —. El momento en que el doctor Dafoe-Hersholt acude al llamado urgente de la cigüeña, y atraviesa las calles de Ontario

La repercusión del nacimiento de las cinco melizas de Ontario, en Canadá, perfectamente rozagantes hasta la fecha, tentó a los productores de la vecina Norte América, que decidieron animar en una película que lleva el título de "Médico rural" la historia del doctor Allan Roy Dafoe, a cuyo cuidado estuvo madame Dionne. Técnicos e intérpretes, encabezados por el director Henry King y el artista Jean Hersholt, encargado de caracterizar a Dafoe, trasladáronse a la capital canadiense para reconstruir la vida del médico. Las notas de esta página muestran a Hersholt en su simpática creación y a las cinco melizas, que cuentan actualmente 23 meses.











Fotografías New [illegible]

EL REGRESO DE DOLORES COSTELLO

DOLORES Costello Barrymore habla por primera vez de su regreso a los estudios. Lo hace en esta forma:

—Soy feliz. Me alegro de que ya todas mis preocupaciones privadas sean cosas del pasado; de que el desagradable y feo comentario bordado en torno al divorcio se disipe rápidamente. Estoy agradecida por los cinco años de felicidad de que he gozado y mis hijos bastarán para que recuerde ese tiempo de felicidad. Mientras transcurrió, jamás quise pensar que la fealdad y la sordidez de otras uniones podría ensombrecer la mía. Voy a volver a trabajar en el cine, y el futuro se me presenta brillante y promisorio. No; no me arrepiento de nada. No creo que se pueda calificar de error a lo que ha traído como consecuencia la felicidad. Y yo pertenezco al reducido número de personas que la han conocido en este mundo.

Estas declaraciones justifican, por cierto, su apelativo actual de "Gallant Lady". Alma patricia capaz de guardar silencio en las horas de derrota, gracias al respeto propio, a su vez tomada una resolución.

No le faltaron consejos mucho antes de que la tragedia llegara a su culminación. Los rechazó, porque no estaba completamente segura de que el hombre al que se había dado con una devoción y una lealtad rara en este mundo de intereses, mereciera la condena de que se le hacía objeto.

Fué el mismo espíritu combativo que en 1926 la hizo desafiar los mandatos de su madre, que le prohibía ingresar a la carrera teatral, cuando contaba diecinueve años y entró a formar parte del coro de "Scandals".

Parecía colmarse sus sueños cuando John Barrymore, héroe de su juventud, la conoció, pidiéndole al poco tiempo que se convirtiera en su "leading lady".

Su salario era entonces de 75 dólares a la semana. Tres películas impresionó en compañía de Barrymore con esa suma, adquiriendo rápida fama.

Cuando decidió retirarse de la pantalla, los admiradores protestaron. Warner Bros insistió en que aceptara un contrato, y en el término de los tres años que siguieron aumentó su sueldo hasta 3.500 dólares semanales. Dolores Costello se convirtió así en una de las estrellas mayores de la industria cinematográfica. Durante esta época nunca se la vió adoptando "poses", ni pareció darse cuenta de su belleza y fama. Todo ello era parte de su trabajo. Y no de sus inclinaciones.



DOLORES COSTELLO Y JOHN BARRYMORE, EN "LA BESTIA DEL MAR"

dignidad, a su fuerza de carácter, al amor a sus hijos y a su honesta timidez ante la curiosidad del público.

DOLORES y Helene, las hijas de Maurice Costello, nacieron en Pittsburgh, de Irlanda, de antepasados alsacianos e ingleses. El padre de las jóvenes, ídolo del teatro y del cine de entonces, hombre de carácter violento y vehemente, de diabólicos estados de ánimo, era un pésimo padre y marido. A medida que crecieron, al notar la desventura de su madre, conocer el hambre y la ausencia total del cariño paternal, tenían razón para odiar a cualquier varón que fuera contemporáneo del progenitor. Así, pues, no deja de ser curioso que ambas se hubieran casado con hombres que, por la edad, podían haber sido sus padres. Helena se casó, por segunda vez, con Lowell Sherman.

Aquella desdichada adolescencia debe ser la que imprimió en las facciones de Dolores su trágica belleza.

Pero ella no habla de su dolor. No pertenece al tipo de mujeres que se compadecen a sí mismas, y jamás desempeña un papel trágico ante el público. Posee una refinada calidad de coraje, un espíritu batallador, una voluntad que no se deja vencer una

Apenas contrajo matrimonio con Barrymore — una vez que éste obtuvo su divorcio, — hizo definitiva renuncia de 3.500 dólares semanales, de una espléndida y promisoria carrera, para entregar a los Estados Unidos a Dolores Ethel Barrymore y John Barrymore Jr.

Antes de que Dolores fuera madre por segunda vez, Warner le pidió que filmara una película. Su rechazo de la oferta fué interpretado como snobismo y ridícula altivez. Herida por la crítica injusta que recibió su falta de entusiasmo por el trabajo, recurrió a los consejos de su esposo, quien la animó a representar el papel. La película distó mucho de ser un éxito. Y Dolores Costello se arrepintió de haberla rodado, a partir de entonces. No había puesto su corazón en la labor.

Y luego algo raro ocurrió. A pesar del orgullo con que John Barry-

(pasa a la página 43)

LA OPINION DE LOS PRODUCTORES NACIONALES SOBRE EL FILM ARGENTINO

de Martín Jacoby Boy

(Director General de la Productora Imasono)

A mi juicio la cinematografía argentina será en el porvenir un factor comercial y artístico de suma importancia. Tiene condiciones y elementos naturales para ello. Mas actualmente juzgo como imprescindible la necesidad de abandonar la época del "pioneer". Deben desecharse decididamente las improvisaciones y realizar obra realmente constructiva. No es posible empezar cinematográficamente en el punto de partida de los norteamericanos, pues de ser así, lógicamente, la pantalla local quedará siempre a la zaga. Por consiguiente hay que colocarse a la altura de la técnica extranjera. Los estudios deben estar equipados con tanta perfección como en Norte América y en Europa. Insistir en los experimentos y en las imitaciones malas de aparatos extranjeros es un error. Deberá, además, poseerse un personal especializado. Para esto, si es necesario, y lo será, es menester traer técnicos extranjeros que, al mismo tiempo que ejerzan su especialidad, instruyan en el oficio a los argentinos.

Por otra parte, recalco la importancia de la crítica. No sólo tendrá que dar la mayor importancia al cine local, sino que, al abordar sus cuestiones con un amplio conocimiento, deberá exigirle el máximo sin caer en la actitud de la abuela que sabe criar al niño, pero no educarlo. En este sentido Cinegraf — y lo digo sin halago — constituye un ejemplo. Sorprendido y admirado me ha dejado esta revista que no tiene igual ni en Europa.

En cuanto a los actores es necesario que estudien, que se habitúen a trabajar ante las cámaras; que se dediquen continuamente tanto al aprendizaje de idiomas como a la práctica de los deportes. Y los productores y directores deberán tener presente que la cinematografía debe ser encarrilada con la misma energía que si fuera una fábrica de tornillos y que el arte es fruto exclusivo de la inspiración personal.

Una posible ayuda del Estado, basada en la ley del contingente, sin tener un material de substitución en el país, como es el caso actual, sólo conducirá a suprimir una importante fuente de recursos y ocasionar el consiguiente trastorno en el comercio cinematográfico. Lo más conveniente sería que el Estado redujera los aranceles en la introducción de los elementos necesarios para la industria, otorgara premios a las mejores producciones y que, por último, concertara tratados ventajosos para la distribución de películas en los demás países.

Finalmente, quiero dejar establecido que estas líneas están escritas a título de amigo agradecido de la generosa hospitalidad de este país y que está convencido de que, para que el cine argentino sea una realidad vigorosa, es necesario entusiasmo constructivo, dirección fuerte e instrumento técnico perfecto.

de Juan La Rosa

(Productor de la Compañía P. A. F.)

El cine local tiene un buen futuro artístico y comercial. Le ha faltado hasta ahora la colaboración necesaria entre los diversos elementos que actúan en la confección del film.

En lo por venir habrá mayor afluencia de capitales porque el cine es, fundamentalmente, una industria. Será entonces cuando los sacrificios de ahora tendrán su premio.

En mis películas trato de aunar lo comercial y lo artístico porque — insisto — no puedo olvidar, como nadie, que el cine es industria. Hago selección en lo que se refiere a argumento, música, exteriores, dirección, estudio, etc. Conseguidos los mejores elementos técnicos, procuro hacer el reparto con los intérpretes más capacitados por su fama, su conocimiento del oficio, dicción, apostura, y me empeño siempre en elevar el nivel de la producción en la medida posible de mis fuerzas y espero producir cada vez mejores obras. "Bajo la Santa Federación", estrenada el año pasado, es la primera, y en breve se conocerá "Sombras porteñas".

Nuestro cine necesita, como el de todos los países, protección. Frente a la inmensa cantidad de películas importadas debemos luchar para colocar las nuestras. Una protección mesurada, consciente y cada vez más grande por parte de los poderes públicos mejoraría inmensamente nuestra producción.

Creo que los exhibidores deberían hacer el vacío a toda producción realizada por personas inexpertas. Los "pasos dados hacia atrás" perjudican a todos. No es posible quemar las malas películas nacionales, pero la condenación las alcanza lo mismo. Lo malo es que el público se desmoraliza y pierde, por obra de una mala cinta, el entusiasmo que otras películas nacionales le han infundido, aunque, en general, es benevolente.

El regreso de Dolores Costello

(viene de la pág. 42)

more había recibido la llegada de su hijo, empezó a olvidar a su esposa y a su familia. Dolores atribuyó todo a la fatiga y lo indujo a embarcarse en el yate "Infanta", para Alaska, a fin de que pudiera tranquilizarse, entregado a la vida natural. Pero no obtuvo ningún éxito. El hombre parecía profundamente conturbado, y de regreso de la poco feliz vacación abandonó el hogar.

Nadie dejó de condenar esa actitud. Imposible comprender la ofensa inferida a la dama y a la esposa. Dolores Costello conservó su tranquilidad y su calma. Y sólo cuando la situación se hizo crítica tomó una actitud firme y decidida. Pidió el divorcio, el derecho de mantener a sus hijos a su lado. Odiaba el trabajo, pero volvería a él. Durante la época de la duración del proceso perdió el exceso de peso que había acumulado en sus años de matrimonio y maternidad. El día en que su divorcio fué pronunciado definitivamente firmó el contrato que la compromete a interpretar el papel de la madre de Freddie Bartholomew en "El pequeño lord Fauntleroy".

(extractado de un artículo norteamericano, por Elisabeth Freund).

Al alcance del último avión

Informaciones de nuestra corresponsalía en Hollywood

LUBITSCH ha hecho abandono de su puesto de director general de producción en Paramount, quedando ligado a este estudio como realizador. Esta circunstancia perjudica especialmente a Marlene Dietrich, que estaba trabajando bajo la guía de Hathaway en la nueva versión de "Hotel Imperial", bajo la supervisión de Lubitsch. Los estudios realizados entre éste y la estrella, que no estaba muy de acuerdo con su papel de sirvienta, los consejos y el continuo asesoramiento, desaparecieron por completo, ya que nunca se habían escrito, a la partida para Europa del supervisor en compañía de su flamante esposa. Estos son los momentos en que Marlene Dietrich, sobre cuya carrera sigue cerniéndose el signo de von Sternberg y que tiene un compromiso para trabajar en Inglaterra, se opone a continuar el film mientras en el "studio" circulan rumores de que la película tendrá nuevos intérpretes en Merle Oberon y Charles Boyer.

Declaraciones del director de Cinegraf en Chile

DURANTE la permanencia en Santiago de nuestro director fueron publicados varios reportajes donde se expresa su juicio sobre las corrientes actuales del cinematógrafo argentino, juicio que corroboró también en su disertación por la broadcasting del diario "El Mercurio".

Extraemos de algunos diarios párrafos de esas "interviews" concernientes al cinematógrafo argentino:

"La explotación de tipos del arrabal característicos del sainete, transplantados a la pantalla exhibiendo los matices más amargos que esconde toda urbe, pregona en el extranjero un aspecto denigrante para nuestra argentinidad.

"Creo que el gobierno de mi patria legislará en el presente año en lo que concierne a esta industria, a fin de impedir la filmación de temas inadecuados. Argentina tiene, para llevar a la pantalla, una tradición histórica y literaria que vale algo más que el malevo, la milonga o el matón de cafetín".

De "La Nación", de Santiago.

"Creo que el verdadero cinematógrafo argentino surgirá este año poderosamente, con las orientaciones del Estado. Cuando se inicie tendremos ya la primera época del cine argentino. Así el público podrá repudiar con entera libertad a aquellos productores sin escrúpulos, de la misma calidad de los americanos que mostraron a Valentino en "Los cuatro jinetes del Apocalipsis".

De "Las Ultimas Noticias", de Santiago

"El pueblo argentino no es el que han dado a conocer a ustedes comerciantes incultos presentando a los hombres como sujetos que sólo viven en cafetines y dancings y que golpean a las mujeres — nos dijo anoche en el Hotel Crillon el señor Carlos Alberto Pessano, director de la revista "Cinegraf" de Buenos Aires, que ha venido a Chile a estudiar el ambiente cinematográfico y a buscar la colaboración de quienes puedan tratar cuestiones cinematográficas para lograr un cine que no nos desacredite ante los demás países.

"El cinematógrafo argentino — nos dice el señor Pessano — está en manos de comerciantes inescrupulosos, cuyo único objeto es hacer su negocio sin importarles que el crédito del país se perjudique".

De "El Diario Ilustrado", de Santiago.

DURANTE su permanencia en Chile el director de Cinegraf aseguró los servicios de varios artistas notables del país, quienes se sumarán al cuerpo de colaboradores de esta revista. Son ellos el dibujante Jorge Délano ("Coke"), los fotógrafos Jacques Cori, Jorge Opazo y Rodolfo Gerstmann, la calidad de cuyos trabajos ha de ser apreciada desde el próximo número.

EN una escena de extras que figura en "Brazen", película cuyas escenas se desarrollan en el interior del Brasil, figura Gastón Glass, que hace quince años, en "Humoresque", de Frank Borzage, y al lado de la desaparecida Alma Rubens, iniciara una de las grandes carreras del cine mudo.

SE volverá a realizar en "technicolor" "El jardín de Allah", bajo la dirección de Boleslawski, con Merle Oberon y Gary Cooper en los papeles de Alice Terry e Iván Petrovich. Las escenas de aire libre tendrán por escenario el desierto de Yuma, en Arizona.

UNA compañía norteamericana adquirió el negativo de la película francesa estrenada en Buenos Aires, "Cruces de palo", a fin de aprovechar las escenas documentales de la Gran Guerra, que figuraban en esa obra.

Frederic March, Lionel Barrymore y Warner Baxter son los protagonistas ahora, y el film se llama "Hora cero".

Los estrenos del mes

A las valiosas películas "Sueño de amor eterno" y "Casta Diva", comentadas con amplitud en este número, deben agregarse "El ángel de las tinieblas", "... Y quería un millonario". En un plano inferior figura "Una chica sin importancia". Como notable expresión del cine español citamos a "Nobleza baturra". Y como punto de referencia en el desenvolvimiento del film en color es interesante conocer "Feria de vanidades". Sobre estos films nos ocuparemos en nuestro próximo número.

LAS CAMARAS ITALIANAS CUBREN EL FRENTE DE GUERRA EN ETIOPIA

EL Servicio Italiano de Noticiarios está ahora ocupadísimo cubriendo el frente de guerra de Etiopía, después de haber sido establecido por el marqués G. Paulucci di Calboli Barone, presidente del Instituto Nazionale L. U. C. E., con el Comm. Luciano de Feo, presidente del Instituto Internacional del Film Educativo, y el Comm. Corrado d'Errico.

Fué obedeciendo instrucciones del señor Mussolini en persona que en septiembre el presidente de L. U. C. E. emprendió la organización del servicio cinematográfico en el Africa Oriental, en colaboración con el estado mayor en operaciones en las colonias, los ministerios del Aire, Guerra y Marina y los comandos de Camisas Negras. El marqués, después de haber organizado en Roma el comité técnico formado por los representantes de esos ministerios y comandos, del ministerio de Prensa y Propaganda, y del Instituto L. U. C. E., partió para Asmara con el Comm. Luciano de Feo, a los efectos de establecer el cuartel general en aquella ciudad.

El Comm. Luciano de Feo, que tuvo a su cargo inmediato el servicio en sus comienzos, fué llamado de nuevo a Italia y su puesto fué ocupado por el Comm. Corrado d'Errico, amigo personal de S. E. Galeazzo Ciano, ministro de Prensa y Propaganda y actualmente capitán de las fuerzas aéreas en Africa, un organizador con experiencia en el campo cinematográfico.

La organización, teniendo su oficina principal en Asmara, está dividida en cuatro grupos, uno para cada ejército, así que hay tres en el Tigré y una en Somalilandia. Cada grupo consiste en dos "cameramen", dos ayudantes de los mismos, y cuatro o seis soldados como colaboradores, con dos equipos completos, uno transportado a motor y el otro a lomo de mulas.

Cada unidad de equipo tiene una cámara Debry, una cámara Avia de fabricación italiana, especial para la fotografía aérea, dos cámaras de mano para trabajos accidentales, y una cámara fija. Seis unidades motorizadas se hallan estacionadas frente a las oficinas principales de Asmara, junto con un camión portador del equipo sonoro.

El film de los distintos grupos es enviado al centro militar más próximo y desde allí, por el medio más rápido de comunicación, a la oficina principal de Asmara, donde se revela y se manda luego a Roma. La revelación se hace en un laboratorio dotado de los últimos adelantos y habilitado para imprimir mil quinientas fotografías fijas en un día. Cada grupo está también equipado con un pequeño laboratorio para revelar cualquier material que sea necesario para fines militares.

Hasta el 1º de diciembre pasado el servicio de la L. U. C. E. en Africa Oriental había usado 200.000 pies de negativos y tomado más de 3.000 diapositivos. Desde el mes de octubre, las escenas de la guerra han sido insertadas regularmente todas las semanas en las cuatro ediciones de los noticiarios de la L. U. C. E.

Actualmente la exhibición de los noticiarios constituye el punto culminante de toda función cinematográfica.

El decreto de la Liga de las Naciones aplicando sanciones contra Italia ha resultado un poderoso estímulo para las películas italianas. Desde septiembre, comienzo de la temporada 1935-1936, estas películas están desplazando a las importadas, tanto en Roma como en las principales ciudades del reino. Los diarios se encargan de estimular el interés del público por las películas nacionales.

Los esfuerzos del gobierno tienden ahora a fortalecer las películas del país ya que la producción inglesa y francesa está prohibida y cerca de cuatro quintos del mercado está abierto a la producción norteamericana.

El control de la producción italiana ha estado a cargo de la Direzione Generale per la Cinematografía, supervisada por Luigi Freddi.

La esperanza de los productores norteamericanos o de los distribuidores radica en la cooperación que le presten a los productores italianos. La primera compañía que saque ventaja de ello será la M. G. M. que se encargará de la distribución de "Aldebaran", producida por Giulio Manenti, con Alessandro Blasetti como director. Una parte de las ganancias en todo el mundo que se obtengan por la distribución irán al productor italiano.

El Ente Nazionale de le Industrie Cinematografiche (ENIC), nueva agencia gubernamental para la distribución de las películas italianas, bajo el control del Instituto Nazionale, controla un circuito de 26 salas, las más importantes de las cuales son el Supercinema, Volturno y Cola di Rienzo, en Roma; el Ambrossio y Vittoria, en Turín; Corso, en Milán; Nazionale y Fenice en Trieste; el Modernissimo y Rossini, en Venecia; Medica, en Boloña; Excelsior Savoia y Modernissimo, en Florencia. Augusteo y Modernissimo, en Nápoles

En la temporada de 1935-1936 serán producidas 56 películas italianas. Entre ellas se encuentran: "Non e' una cosa seria", obra de Pirandello.

De Vittorio-Malpasutti, M. P. H.

NUEVAS PERSPECTIVAS DE LAS PELICULAS EN COLOR

LA película "La senda del pino solitario", de Walter Wanger, es la primera que se haya filmado en colores naturales con un cien por ciento de exteriores a kilómetros y kilómetros de los studios.

Mr. Wanger ha producido la primera película que realiza la industria toda en colores desafiando el aire libre, valiéndose de los mejores recursos técnicos de que disponía. Al mismo tiempo, para usar sus propias palabras, instruyó al director Henry Hathaway para que "derrochara el color", queriendo significar con ello que la compañía Wanger tomaría las ventajas del color utilizándolo tan naturalmente como el diálogo y el sonido y no por medio de efectos mecánicos. Sólo se prometen tonos neutros.

—Cuando estábamos filmando las escenas, los matices demasiado fuertes y las combinaciones capaces de aturdir se evitaban científicamente — explica Hathaway. — Si las flores silvestres o el follaje no quedaban bien en el conjunto de cosas se quitaban de raíz.

Las estrellas, cuando se filma esta clase de películas, tienen que usar poco o ningún "maquillage". También hay que tener cuidado de que sus ropas sean de colores más bien obscuros, con preferencia marrón, gris o azul.

Varias veces se ha intentado el color, en distintas formas, en series de películas, desde un período de algunos años atrás. El nuevo procedimiento Technicolor, de tres colores, sin embargo, ha pasado definitivamente el límite de la experimentación transformándose en un medio práctico.

Durante el año anterior y quizá más, los productores contemplaron la situación del color con ojos cautelosos. La mayoría concedía que había demostrado su valor en ciertos sujetos, tales como los dibujos animados y películas de viajes, pero adoptaron una política de expectativa en un medio en que podría parecer que combatía el proverbio que dice que "el argumento es lo que vale", sobre todo cuando la inversión en las películas futuras será de un millón de dólares o más.

Mr. Wanger sostuvo hace un año que haría frente al problema del color, utilizándolo, eso sí, una razón de peso, de valor.

—Creo que el color, tal como ha sido usado en "La senda del pino solitario", aumenta los valores dramáticos en un grado notable — dice. — Por primera vez, el público tendrá la belleza real de los magníficos escenarios naturales, combinándose con el argumento, sin desvirtuar su atención hacia otros detalles, que impidan ver lo que hacen o dicen los actores. Además, el público tendrá por fin la oportunidad de ver a las estrellas cinematográficas como son en realidad.

La construcción de los "sets" para la primera película en colores con exteriores abrió nuevos campos y al mismo tiempo presentó nuevos problemas al director artístico, Alexander Toluboff. No era tanto cuestión de crear fondos con los colores exactos sino como combinarlos para que formaran un conjunto armónico, fiel a la naturaleza, tomando en cuenta el poder de la cámara para intensificar ciertas cosas que pasan inadvertidas a la mirada casual y a simple vista.

La compañía permaneció dos meses en el lugar de la filmación, que era inaccesible a los turistas.

Es sabido que si un cuadro al óleo, incluídos los clásicos más valiosos, es inspeccionado a muy corta distancia, aparecerá crudo en sus manchas de pigmento. A medida que el ojo se aleja, el cuadro toma forma, transformándose en la perfección artística que imaginó el autor. En la fotografía del color natural la pantalla es el cuadro y los matices deben mezclarse unos con otros, especialmente en los "close-ups", y no aparecer salpicados.

—La fotografía en colores en su relación con la dirección artística cinematográfica abre nuevas perspectivas que antes nunca fué posible explorar — dice Toluboff.

Con el color en la pantalla casi exactamente en la misma forma que es fotografiado, el director artístico debe diseñar los "sets" con la misma conciencia que para elegir los colores procede el pintor que emplea óleo o el artista mural. Uno de los problemas del color radicó en la fotografía del cielo. En los días ideales, era demasiado azul, dando un matiz artificial en la pantalla. La mayor parte de las escenas se filmaron finalmente cuando se hacían presentes al menos unas pocas nubes.

Sólo en raras ocasiones se utilizó luz artificial. Los "cameramen" reconocieron que la más indicada era la iluminación procedente en forma directa del sol.

Con esta película parece haberse iniciado en Hollywood una nueva serie de ensayos del color en la cinematografía, que puede causar tantas preocupaciones como la del sonido. Pero no hay que olvidarse que con motivo de la realización de "Feria de vanidades" se inauguró un futuro de la producción total en color y que el resultado fué mucho menos correspondiente a ese optimismo.

Jean Harlow

(viene de la página 26)

dado folletín de George Hill, con Wallace Beery, Lewis Stone, Clark Gable y Johnny Mc Brown. La segunda, inferior en papel para ella, "El monstruo en la ciudad", con Walter Huston y Wallace Ford, bajo la dirección inexistente de Charles Brabin. Pero no es el aprovechamiento, todavía, de Jean actriz. Tiene que llegar la tercera película, y pasar también: "La mujer de los cabellos rojos", de Jack Conway, con Chester Morris y Lewis Stone, y comenzar a rodarse la cuarta, para que Jean sobresalga, aun a la vera de Clark Gable. Con el fuerte actor, en un argumento fuerte, con un clima grávido de sexo y de crimen, se construyen las escenas de "Tierra de pasión", que dirige Víctor Fleming. Es un éxito de los tres. Sin embargo, no se insiste en él. "Tú eres mío" surge después, de nuevo con Gable, bajo la dirección de Sam Wood. El papel antipático de Jean, el clásico, la mujer sensual y agresiva. Nada más. Y "Polvorilla", con Spencer Tracy. Víctor Fleming atisba en la personalidad de la actriz otro carácter, y lo realza. Escenas hay, en la película, de riesgo, que ella salva sin esfuerzo. Con "Cena a las ocho", de George Cukor, vuelve a figurar Jean en una película estelar. Son sus compañeros la recordada Marie Dressler, Joan Crawford, John y Lionel Barrymore y Wallace Beery. Papel de muchos, papel de ninguno. Se cumple la ley. Otra película para la platinada, y nada más que para eso, llega con "Nacida para el beso", de Jack Conway, y con Franchot Tone de partenaire. Y un año largo de retiro, sigue a su actividad. La actriz ha padecido todos los males de la publicidad fantástica de Hollywood. Sus amigos sinceros la retraen de los clubs y de los "sets". Conviene un alejamiento. La moral "cinematográfica" se venga así, de cuando en cuando, de lo que ella misma engendra, con esa vida de frenesí que Kay Francis definiera hace poco, tan bien y con tan pocas palabras. Pero Jean Harlow es una actriz que sirve. Y regresa al film. Y se la prepara hasta una película que, en cierto sentido, es una rehabilitación. Tal "En busca del amor", con William Powell, dirigida por Robert Z. Leonard. Papel de simpatía, en el que Jean tiene momentos interesantes, aunque actúa ya como cohibida. El mismo año anterior conocimos "Mares de la China", reciente film de Tay Garnett, al lado de Clark Gable y Wallace Beery. En el personaje de Jean se han fundido dos mujeres, al estilo habitual: la "buena" y la "mala". En ambas expresiones, Jean demuestra que hay posibilidades grandes en su temperamento por sobre su atracción personal indiscutida. Es este su mejor trabajo en el film.

•

Y ahora esperemos la transformación. La "brownette" ha terminado dos películas que conoceremos esta temporada: "Riff-Raff" y "Esposa y secretaria", la primera con Spencer Tracy; la otra, con Gable, actores que la comprenden y la complementan. Jean Harlow de antes, tal vez quede sólo en recuerdo. Si es que no es tan verdad, en ella, lo de que es difícil discriminar de una vida: aquello que pertenece a la mujer y aquello que pertenece a la actriz.

Figuras del cine argentino de mañana

(viene de la página 8)

de un entusiasta, puede concretarse en estas palabras:

—En países como los nuestros la industria cinematográfica debe hacerse "en grande". El empeño personal queda reducido dentro del engranaje de la distribución extranjera, y por más grande que sea debe ceder ante un orden tan perfecto como es el que caracteriza a las grandes compañías de Europa y de los Estados Unidos. Es necesario, imprescindible, levantar grandes estudios, dotarlos de maquinaria perfecta y ponerle al lado de ésta expertos capacitados. Se trata de conquistar algo más grande que el propio país. Yo he comprobado en muchas ocasiones las posibilidades inmensas con que contamos de parte de la gente y de la naturaleza. De parte de la edad de nuestras naciones, además. Tenemos de sobra lo que puede ambicionarse en otras partes. Y aquellos que no están aún y cuya presencia ha de ser necesaria llegarán gustosos a sumar sus fuerzas con las de los orientadores que quieran fundar una industria a la justa medida de millones de espectadores esperanzados y expectantes que conocen español. Veo con cierta tristeza que Chile no tendrá el honor de crear ese cine que paseará con orgullo la Argentina por el mundo. En el fiel orgullo de haber convertido un espléndido sueño en una realidad segura".

CUANDO el cinematógrafo argentino, agregamos, comience la nueva, primera era de que habló Cinegraf el mes pasado, Jorge Délano será una de sus mejores figuras.

C. A. P.

La Ensenada, Chile, marzo.

CINEGRAF

Ilustración mensual

Fundada en abril de 1932

Publicada por la Editorial Atlántida, empresa editora de ATLANTIDA, EL GRAFICO, BILLIKEN, PARA TI, TIPPERARY, LA CHACRA, EL GOLFER ARGENTINO y MARILU, y propietaria de la Casa Atlántida, Florida 643, Bs. Aires.

DIRECCION GENERAL Y TALLERES: Azopardo y México. — Buenos Aires. — PRECIO DEL EJEMPLAR EN TODA LA REPUBLICA, $ 1. LA SUSCRIPCION ANUAL: Para la Argentina, toda América y España, $ 10. El semestre, $ 6. En los demás países, $ 13, por año. Por suscripciones o ejemplares sueltos dirigirse al agente local o al revendedor más próximo. — Hay agentes de CINEGRAF en todas las localidades de la Argentina y países latinoamericanos, como también en las principales ciudades europeas. Representante general en Europa y Norte América: Joshua B. Powers. — En Nueva York, 220 East 42nd. Street. — Londres: 14, Cockspur Street, S. W. 1. — París: 21, Rue de Berri, 8e. — En Berlín: Potsdamerstrasse 28, W. 35.